

**A TENTAÇÃO DE EVASÃO: IDEALISMO E ESTÉTICA NOS
PRIMEIROS ESCRITOS DE ALBERT CAMUS**

LA TENTACIÓN DE EVASIÓN: IDEALISMO Y ESTÉTICA EN LOS
PRIMEROS ESCRITOS DE ALBERT CAMUS

TEMPTATION OF EVASION: IDEALISM AND AESTHETICS IN THE
EARLY WRITINGS OF ALBERT CAMUS

José Luis Pérez

Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa

E-mail: jlspez@gmail.com

Natal (RN), v. 20, n. 34
Julho/Dezembro de 2013, p. 271-302

Princípios
Revista de filosofia

E-ISSN: 1983-2109

Resumo: O presente artigo propõe analisar os primeiros escritos de Albert Camus com vista a compreender a importância que a Estética teve na sua iniciação filosófica, procurando avaliar a influência nela exercida pelo pensamento de Arthur Schopenhauer e entender o perfil marcadamente idealista dessa reflexão estética de juventude do autor franco-argelino, discernindo, concomitantemente, os aspectos que serão objecto de superação por parte do desenvolvimento posterior do pensamento filosófico camusiano.

Palavras-chave: Camus, Arte, Vida, Estética, Schopenhauer.

Resumen: El presente artículo propone analizar los primeros escritos de Albert Camus, en vista a comprender la importancia que la Estética tuvo en su iniciación filosófica, buscando evaluar la influencia en ella ejercida por el pensamiento de Arthur Schopenhauer y el perfil marcadamente idealista de esa reflexión estética de juventud del autor franco-argelino, discerniendo, concomitantemente, los aspectos que serán objeto de superación por parte del desarrollo posterior del pensamiento filosófico camusiano.

Palabras clave: Camus, Arte, Vida, Estética, Schopenhauer

Résumé: Cet article se propose d'analyser les premiers écrits d'Albert Camus afin de saisir l'importance de l'Esthétique dans son initiation philosophique, en cherchant à clarifier l'influence y exercée par la pensée de Arthur Schopenhauer, et comprendre le profile remarquablement idéaliste de cette réflexion esthétique de jeunesse de l'auteur franco-algérien, en discernant de cette façon les aspects qui seront dépassés avec le postérieur développement de la pensée philosophique camusienne.

Mots-clés: Camus, Art, Vie, Esthétique, Schopenhauer

A Estética como iniciação filosófica. As primeiras incursões de Albert Camus nos domínios da criação literária e filosófica datam do início da década de 1930. Os estudos de comentário centrados nesta fase inicial, previsivelmente escassos quando comparados com os atinentes aos escritos posteriores, identificam certos aspectos relevantes para a compreensão da totalidade da obra de Camus¹. Mas se é certo que a literatura crítica os contempla, é igualmente verificável que esta atenção se mostra no geral redutora, na medida em que se posiciona predominantemente do ponto de vista da análise literária, com base em excessivos reparos biográficos, e descuida a dimensão e orientação inegavelmente filosóficas da criação camusiana na referida época.

Norteadas pelo reconhecimento do que me parece ser uma relevante lacuna na bibliografia secundária sobre o nosso autor, a posição que aqui defendo implica uma proporcional delimitação do campo de análise. Se também reivindico, pela minha parte, uma tal perspectiva genética e não meramente informativa, centrarei contudo a minha análise nos textos de juventude com um corte filosófico mais notório. Antes de mais, farei uma aproximação ao primeiro deles, «Sobre a música», analisando num momento ulterior «A Arte na comunhão», manuscrito póstumo que lhe dá continuidade e introduz um questionamento da solidez das teses aí defendidas, assim anunciando o gradual desenvolvimento do que se poderia dizer ser o pensamento filosófico de maturidade de Camus.

Contra a ideia mais ou menos prevalecente de que os primeiros escritos filosóficos camusianos se mostram como uma

¹ Ver, a título de exemplo, Viallaneix, 1973.

espécie de criação inautêntica, julgo que, sendo indiscutível uma clara desconfiança deste último para com a Filosofia (cf. Camus, 2006-2008, II, p. 659 e III, p. 402)², ela não se verte, porém, numa qualquer cabal negação do valor intrínseco deste mesmo campo do saber no quadro da existência humana. O olhar cauteloso de Camus sobre os filósofos não é explicável pelo motivo imediatamente mais evidente que seria, em termos estritamente biográficos, o do seu próprio destino de estudante de Filosofia, a quem o acesso à carreira académica foi subitamente impedido por infelizes circunstâncias, designadamente a tuberculose, que desde muito cedo o limitaram profissionalmente. O que a meu ver se impõe para a questão em apreço não é uma hipotética e simplista recusa da Filosofia *tout court*, com cuja história e figuras o nosso autor entra recorrentemente em diálogo, mas antes uma certa forma de filosofar, em particular a que desatende ao facto de a exigência de Absoluto que se encontra na origem da sua interrogação, segundo Camus, não poder ser saciada de forma terminante, precisamente em virtude de o instrumento de que dispõe o homem nessa inquisição, a Razão, se enredar inexoravelmente, como Kant liminarmente reclamara, em limites e paredes concretas que teimam em adiar uma sua acalmia definitiva.

Anuindo com a necessidade de sondar esta que é uma das exigências humanas mais originárias³, Camus mostra-se de facto bastante providente quanto à consideração da sistematização enquanto forma apropriada de pensar a realidade e, em última instância, de a explicar satisfatoriamente à luz de um qualquer princípio último perante o qual não só se desvaneceria a multiplicidade, como do mesmo modo se perderia o carácter tão

² Todas as citações das obras de Camus referem-se à edição crítica organizada em quatro volumes por Jacqueline Lévi-Valensi e Raymond Gay-Crosier, e serão identificadas pelo número do volume, seguido do número da página.

³ Uma exigência de Absoluto, impulso ou desejo inato ao homem, descrito por Camus com uma extensa gama de expressões que ilustram sempre uma dimensão essencial de falta ou carência ontológica no mesmo, na medida em que não se refere ao plano, dito empírico, dos desejos concretos, mas sendo o almejado por essa exigência uma unidade que reúna e preste sentido não só a uma tal pluralidade de desejos, como também à multiplicidade de acontecimentos nos quais se alinha temporalmente uma existência concreta.

humanamente essencial quanto perturbante das contradições e paradoxos a que ela dá lugar. De resto, não se trata de uma atitude completamente inovadora, pois é possível reconhecê-la sem dificuldades em diversos autores e pensamentos que acabarão por chamar a atenção de Camus ao longo da sua obra. Diversos quanto às feições particulares, estes mesmos exemplos revelam, com efeito, uma idêntica afirmação da irredutibilidade do existir concreto aos moldes de um pensar totalizante, pela qual o indivíduo, considerado na sua indecomponível singularidade, se afigura como o verdadeiro remanescente cujo valor intrínseco é preciso ter sempre em conta. Podemos considerar, de acordo com isto, Max Stirner, afirmando que só é filósofo “[...] aquele que no mundo vê o céu [...] no terreno o sobrenatural, no mundano... o *divino*” (Stirner, 2004, p. 73), assim visando todo o tipo de pensamento ancorado no campo dos princípios abstractos colocados acima do Único; ou Søren Kierkegaard, recorrendo sobre esse tipo de pensador que

[...] constrói um enorme edifício, um Sistema que abraça toda a realidade, toda a história, etc.; [mas que] se atentarmos na sua vida privada, ficamos pasmados com a terrível e ridícula constatação de que ele próprio não habita esse colossal palácio de elevadas abóbadas, mas um pequeno anexo (Kierkegaard, 1971, p. 201);

e, evidentemente, Pascal, influência determinante na reflexão filosófica de Camus, quando se refere a esses dois erros identicamente inadmissíveis, porquanto excessivos, que consistem em “excluir a razão [e em] não admitir senão a razão” (Pascal, 2005, fr. 214), atitudes estas que, apesar da aparente contrariedade que as separa, se interligam ao reconhecerem a radical impossibilidade de satisfazer, como diz Camus, essa

nostalgia da unidade profunda do universo, a nostalgia da palavra que resumiria tudo (algo como ‘Aum’, a sílaba sagrada dos hindus), do verbo enfim que ilumina (Camus, 2006-2008, I, p. 886).

Ora, estes artigos de juventude, cuja importância pretendo relevar, dão efectivamente conta da presença de uma marcada apetência filosófica que já por essa altura anima Camus paralelamente ao inegável e crescente interesse que nele desperta a

escrita ficcional. Segundo creio, e pese embora as diferenças substanciais que entre eles se interpõem, «Sobre a Música» e «A Arte na comunhão» constituem uma só e mesma prova em abono do peso crucial da atitude filosófica nos primeiros passos da criação do nosso autor. O que precisamente se nos impõe, e com manifestas consequências para o entendimento de um reconhecível pensamento filosófico camusiano, é que o objecto de análise então assumido por esses dois breves textos – a saber, a Arte e em particular a sua natureza e finalidade existenciais – deixa entender que a iniciação de Camus no universo da Filosofia sobrevém pela mão da Estética⁴. Com a ideia de uma tal decisão por esta área da reflexão enquanto iniciação filosófica não se deve entender somente o facto de as primeiras deambulações do nosso autor por este universo do saber humano terem sido consagradas a uma reflexão sobre a Arte. Além deste facto evidente, encontramos outro, sem dúvida mais determinante, que é o de o privilégio então outorgado à Arte denotar uma clara adesão, e mesmo que por simpatia não confessada, a uma forma muito particular de abordagem filosófica, com rostos facilmente identificáveis, gravitando todos eles em torno de uma mesma denúncia da insuficiência do espírito racionalista no exercício de compreensão da existência em toda a sua plenitude e complexidade.

Os mencionados escritos de juventude convergem efectivamente numa só e mesma preocupação fundamental, que é a de pensar a relação que liga a Arte à Vida. A um leitor minimamente atento à história da Filosofia, a proposta desta reflexão bastaria, por si só, para diagnosticar a referida linhagem do jovem Camus. Uma tal proposta remete para uma família de pensadores alinhados num comum combate contra a confiança absoluta nos poderes da razão e na progressiva inteligibilidade do real que, iniciada com o Iluminismo, conhece o seu zénite no idealismo absoluto de Hegel. E se especificarmos que o estudo dessa

⁴ Julgo não ser necessário um aprofundamento do sentido do vocábulo «Estética», na medida em que, apesar dos interessantes debates suscitados entre os especialistas desta área da Filosofia, Camus utiliza-o em particular para se referir à análise em torno da experiência criadora na Arte, em detrimento de um uso mais vasto que não só incluiria os artefactos criados pelos homens, como também a própria Natureza.

relação entre Arte e Vida leva Camus a “[...] mostrar que a música é a mais completa e a mais perfeita das artes” (Camus, 2006-2008, I, 540), talvez não se afigure indispensável pedir ao texto a enunciação de nomes próprios. Com efeito, exceptuando os casos dos pitagóricos e de Leibniz, convergentes numa similar apreciação desta arte como relevando da ordem da aritmética, a história da Filosofia alberga dois pensadores que não só aclamam o valor intrínseco da Arte em geral, como reconhecem à Música um estatuto ímpar no conjunto de todas as formas daquela: falo de Schopenhauer e de Nietzsche.

Ainda que estes nomes não apareçam explicitamente em «Arte na comunhão», surpreendemos neste artigo a mesma consagração da irredutibilidade da Música que marca presença nesse «Sobre a música» em que Camus, ensaiando uma tese que pretende original, deixa no entanto transparecer a inspiração de outros pensamentos cuja importância se reflecte na própria estrutura do escrito, atribuindo-se-lhes aí uma secção própria onde se escrutinam as respectivas ideias sobre o tema em apreço. Importa destacar, uma vez mais, que a opção camusiana pela reflexão estética na companhia dos autores mencionados implica concomitantemente a adesão a um determinado tipo de posição filosófica que, do ponto de vista historiográfico, pode ser genericamente definida como irracionalista. Com este vocábulo, que não deixa de ser polémico, podemos entender a perspectiva filosófica que recusa a aposta optimista do racionalismo no estabelecimento de uma total inteligibilidade do real⁵. O privilégio atribuído à Arte nos mencionados pensamentos filosóficos encontra a sua razão de ser no próprio processo, desencadeado ao longo do século XIX mormente como resposta ao sistema hegeliano, de um confronto crítico com o espírito racionalista que atravessa toda a Modernidade⁶. Ora, é no quadro exacto de uma inquirição filosófica

⁵ Ver Lukács, 1959, pp. 158-201 e pp. 249-323, respectivamente sobre Schopenhauer e Nietzsche. Para uma análise concreta da destruição da Razão em Nietzsche, cf. Jaspers, 1950, pp. 185-91.

⁶ Neste sentido, como assinala Leonel Ribeiro dos Santos, relativamente à Nietzsche – ainda que também se pudesse incluir nisto o nome de Schopenhauer – a proposta de *Die Geburt der Tragödie* “[...] deve ser apreciada no contexto de um movimento filosófico cultural mais amplo, que, em termos gerais, se pode descrever como um

em torno da Vida, desancorada daquela visão otimista e progressista, que a reflexão estética camusiana se inscreve, pelo reconhecimento da Arte enquanto modalidade excepcional de relação com a existência e, em particular, da Música, a qual, nas palavras de um dos autores convocados, Schopenhauer, parafraseando a célebre definição leibniziana, chega a encarnar o singular estatuto de “[...] um exercício oculto da metafísica por parte de um espírito que não sabe que está a filosofar” (Schopenhauer, 2009, p. 515).

Retomando a ideia inicialmente avançada sobre a escassa atenção prestada aos primeiros ensaios filosóficos camusianos, podemos dizer que se o peso da reflexão estética então iniciada se distribui equitativamente ao longo da obra do nosso autor – todos os seus ensaios de ideias reservam de facto um espaço relevante para a meditação estética –, já o dos autores em que a mesma se inspira neste momento prematuro, Schopenhauer e Nietzsche, é notoriamente desigual. A meu ver, uma das tarefas às quais se deve entregar uma investigação que procure suprir as assinaladas lacunas no comentário filosófico da obra de Camus é justamente a de avaliar a razão de ser da discrepância existente entre a consideração da presença de Nietzsche e a da influência da metafísica schopenhaueriana na mesma. A ascendência nietzscheana sobre o nosso autor, não só nas obras ditas mais filosóficas como também nas ficcionais, é notória e encontra-se além do mais bem documentada em diversos trabalhos de comentário⁷. Porém, no que diz respeito a Schopenhauer, o caso é bem diferente. Na verdade, se excluirmos o artigo de 1932 sobre a Música, onde a análise camusiana, ainda que sucinta, revela um conhecimento geral das teses schopenhauerianas, o nome do filósofo alemão surge uma única vez nos restantes escritos, nomeadamente em *O Mito de Sísifo*, assinalando Camus jocosamente, na passagem em causa, o

movimento de retorno da razão ao mito, de reencontro da filosofia com a mitologia e o mundo dos símbolos, pela mediação da arte e, em especial, da música, o substituto, para o homem moderno, dos mitos simbólicos do homem antigo” (Ribeiro dos Santos, 1993, p. 100).

⁷ Quanto à constância da ascendência de Nietzsche sobre Camus, cf., entre outros, St. Aubyn, 1968, *passim*, Weyembergh, 1980, pp. 221-29, bem como, mais recentemente, Onfray, 2012, pp. 67 e ss.

facto de se trocar de um Schopenhauer que, diante de uma mesa bem guarnecida, fazia o elogio do suicídio (cf. Camus, 2006-2008, I, 224).

É provavelmente esta efémera comparência do nome próprio do filósofo da Vontade o que justifica a inexistência de qualquer estudo de fundo sobre a relação entre o mesmo e Camus⁸. Mas nada impede questionar a legitimidade de aferir da ascendência de um dado autor sobre outro pelo número de ocorrências nos textos daquele que é influenciado. Se podemos duvidar com alguma garantia desta tese de ordem meramente quantitativa, não é só por causa de uma qualquer meditação de ordem psicanalítica, que veria nesta fase da vida de Camus uma maior disposição ou susceptibilidade para a assimilação encoberta das ideias de outrem. Um motivo mais plausível, porquanto facilmente constatável nos próprios escritos camusianos, é a mundividência de fundo em que se enquadra a escolha das questões filosóficas das quais Camus não se desprenderá ao longo de todo o seu percurso intelectual e artístico.

Clément Rosset, estudioso do filósofo alemão, considera que se o pessimismo de Schopenhauer

[...] não teve posteridade filosófica, o mesmo não acontece com a doutrina do absurdo, ainda que a maior parte dos escritores e dos filósofos que dela se reclamam, negligenciem de bom grado mencionar uma filiação que persiste em parecer inflamada para muitos espíritos advertidos (Rosset, 2010, p. 64).

Seja ou não Camus a figura visada directamente nesta acusação – havendo no entanto boas razões para assim o crer, por ter sido ele um dos nomes mais associados no século XX à temática da absurdidade da existência –, é indiscutível que, à luz de uma análise mais demorada, o seu pensamento acaba por se destacar em diversos pontos, precoces e amadurecidos, por uma efectiva vizinhança filosófica com Schopenhauer⁹. Os exemplos são vários, e

⁸ Cf. o recente *Dictionnaire Albert Camus*, no qual não é reservada qualquer entrada para o pensador alemão.

⁹ Ainda que Rosset não o refira claramente no ensaio em causa, parece-me que uma temática importante para entender a absurdidade da existência na óptica de Schopenhauer é a ideia segundo a qual o querer humano, podendo ser explicado pelo agente à luz de objectos e circunstâncias concretas, não se presta,

ainda que não se trate aqui de levar a cabo essa inexistente investigação comparativa, julgo ser conveniente assinalar alguns deles, com vista a justificar o valor que atribuirei a esta iniciação filosófica Camus de juventude, à luz do conjunto da sua obra.

Se atentarmos no tema predilecto do suicídio, considerado por Camus no seu ensaio sobre o absurdo como a única questão filosófica verdadeiramente séria (cf. Camus, 2006-2008, I, 221), a afinidade com a reflexão schopenhaueriana neste ponto é mais que evidente. O parentesco de que falo não se prende somente com o reconhecimento do suicídio enquanto interrogação filosófica fundamental, mas, do mesmo modo, com a similitude apresentada pelas estruturas da reflexão que sobre este tema são respectivamente apresentadas. Quando Schopenhauer aborda o acto suicida, num momento já avançado de *O Mundo como Vontade e Representação*, com o intuito de testá-lo como possível forma de negação do querer-viver que a Vontade é – à luz do não reconhecimento da principialidade desta última enquanto fonte de todo o sofrimento e frustração do indivíduo –, e declara que o suicídio não é tanto a negação da Vontade como uma sua vigorosa afirmação na medida em que o suicida está insatisfeito, não com a vida em geral, mas com as condições da sua (cf. Schopenhauer, 2009, §69, pp. 731-732), é inevitável lembrarmo-nos do próprio exame que Camus faz da viabilidade da morte voluntária para a resolução da absurdidade da existência. Com efeito, apesar da especificidade do contexto da discussão, para o nosso autor – e de um modo semelhante ao suicida que, segundo Schopenhauer, querendo negar a Vontade, não faz senão reforçar e sublinhar a incontornável ascendência da mesma sobre a existência individual –,

o suicídio, tal como o salto, é a aceitação no seu limite [pois] tudo está consumado, o homem entra na sua história essencial [e] o seu futuro, o seu único e terrível futuro, ele discerne-o e precipita-se nele (Camus, 2006-2008, I, p. 256)¹⁰.

inversamente, a uma compreensão por si mesmo, ou seja, independentemente dessas condições particulares em que o mesmo se efectiva e ganha corpo (cf. Schopenhauer, 2009, §29).

¹⁰ A proximidade explicita-se, além do mais, na ideia paralela, tão schopenhaueriana quanto camusiana, de que a supressão da vida própria implica o

Deve-se sublinhar que esta analogia entre as abordagens filosóficas de Camus e Schopenhauer ao problema do suicídio é no entanto subsidiária de um elemento mais primevo cuja relevância, surgindo já nestes primeiros artigos de juventude, acaba por estender-se à totalidade da obra do primeiro. Refiro-me àquilo que coloca em cima da mesa a seriedade e pertinência da reflexão sobre o suicídio enquanto problema autenticamente filosófico. Essa instância originária é precisamente o discernimento do sofrimento como dado fundamental, dir-se-ia mesmo originário, da existência em geral e, por maioria de razão, da humana, ou, de acordo com as palavras taxativas do filósofo alemão, o incontornável facto de que toda a vida é sofrimento (cf. Schopenhauer, 2009, §56, p. 589). Sobre a afirmação de Rosset relativamente à não-posteridade do pessimismo schopenhaueriano, pode-se dizer que, no que a Camus diz respeito, só parcialmente se mostra ela válida. Com efeito, a tensão entre optimismo e pessimismo na obra deste último é constante, e a presença da metafísica sem esperança de Schopenhauer – autor frequentado, lembremos, num momento porventura incipiente do ponto de vista intelectual, mas vivencialmente marcante – pode facilmente explicar o motivo pelo qual, apesar da afirmação de um irrefreável amor pela vida e pela felicidade terrena (cf. Camus, 2006-2008, I, p. 97), lado direito da visão do mundo camusiana, o sofrimento subsiste sempre como o seu necessário avesso. Esta dualidade vê-se confirmada além do mais por outra afirmação de Camus, datada de cerca de quinze anos após a iniciação filosófica que aqui temos em vista, segundo a qual a dor é efectivamente “[...] a constante justificação dos homens” (Camus, 2006-2008, II, p. 494), e que pode ser complementada – introduzindo uma pequena nuance que, ainda assim, abre uma enorme distância relativamente ao filósofo da Vontade – por aquela outra de que “não há amor de viver sem desespero de viver” (Camus, 2006-2008, I, p. 67).

Uma tal mundividência em torno do sofrimento enquanto dado ontológico fundamental estabelece, de facto, uma clara

apagamento da mesma consciência que coloca a exigência de respostas em face de um mundo opaco que resiste à compreensão (cf. Schopenhauer, 1974, §158).

comunidade de pensamento entre Camus e Schopenhauer, mesmo que, com a evolução da obra do primeiro, ela se afigure como simples ponto de partida. O comum recurso a imagens sugestivas da mitologia clássica – a imparável roda em chamas de Ixião e a sadiade infinitamente adiada de Tântalo, bem como o suplício inútil de Sísifo –, apontando no sentido de uma só e mesma visão sobre a trágica esterilidade da existência humana, não deixa porém de implicar a promessa de conclusões substancialmente contrastantes. Mas o momento de separação só o é, na verdade, à luz das núpcias que necessariamente o precederam. Ora, é justamente em referência ao que tem vindo a ser dito que me parece ser necessária uma análise circunstanciada da forma pela qual Camus esposou, nesta fase inicial da sua criação filosófica, uma visão elementar da existência fortemente marcada por Schopenhauer, e que de resto ecoará nos textos subsequentes com uma proposta concreta da Arte entendida como panaceia para o infortúnio em que a realidade humana se encontra originária e fatidicamente arraigada.

Arte e individualidade. No primeiro dos estudos de juventude mencionados, o propósito de Camus consiste em mostrar, sempre na esteira da reflexão schopenhaueriana, que a Arte, e em particular a Música, enforma uma modalidade metafísica singular, um modo humano de relacionamento *sui generis* pelo qual se torna possível aceder à essência da realidade, ao seu fundo último, e de outra forma que pela razão, aí onde o intelecto parece esbarrar contra muros insuperáveis.

Foi referido mais acima que o artigo em causa não analisa somente o pensamento de Schopenhauer, debruçando-se também sobre Nietzsche. Como também se assinalou, a convocatória de ambos os autores no mesmo é de resto facilmente justificável, posto que, entendida ora como contemplação e comunicação das Ideias eternas, ora como actividade humana autenticamente metafísica (cf. Nietzsche, 2007, p. 14), os dois filósofos alemães procuraram mostrar que a Arte configura um caminho alternativo ao discurso racional de acesso ao fundo último do ser. Ora, não se tratando aqui de uma exposição da própria exposição camusiana destes autores,

parece-me necessário atentar preliminarmente na presença de Nietzsche no artigo em causa, pois a mesma levanta algumas dificuldades pelas próprias afirmações de Camus, e assim justificar a restrição da minha análise à influência schopenhaueriana sobre o mesmo.

Logo nas primeiras páginas do artigo, Camus sugere que, após a exposição do filósofo da Vontade, será atribuído

[...] um lugar de destaque a este último [Nietzsche], desde logo por ter concedido à Arte uma grande parte da sua obra e, em seguida, porque a personalidade estranha deste poeta-filósofo é muito atractiva para a não colocar em primeiro plano (Camus, 2006-2008, I, p. 524).

Todavia, com o desenvolvimento do texto, o nosso autor acabará por desmentir esta posição. Pese embora os motivos alegados à partida, Camus decretará sem mais o seu repúdio relativamente à crítica nietzscheana de Schopenhauer, subscrevendo inteiramente a perspectiva deste último, e por isso mesmo aceitando única e exclusivamente as teses nietzscheanas subordinadas ao pensamento do filósofo da Vontade (cf. Camus, 2006-2008, I, p. 539)¹¹. Isto pode levar-nos a arriscar como hipótese que a admiração que com Nietzsche se estabelece neste momento preciso do pensamento de Camus parece estar determinada, não tanto por motivos de ordem estritamente filosófica, como pela admiração dessa personalidade estranha, dessa atitude de um filósofo de veia poética, sendo isto complementado pela própria afirmação camusiana da atitude insubmissa de Nietzsche para com o pensamento schopenhaueriano (cf. Camus, 2006-2008, I, p. 528). Porventura seja este espírito de ruptura, apanágio inalterável da própria postura do filósofo do eterno retorno, o que simplesmente se manterá no jovem Camus aquando da sua primeira frequência da obra do mesmo, espírito esse que se verterá concretamente, como já se indicou, no questionamento que por essa mesma altura se prepara silenciosamente e que anuncia a sua emancipação

¹¹ No que se refere à forte inspiração schopenhaueriana da primeira abordagem estética de Nietzsche, designadamente através da ideia de a Música ser a réplica exacta da vontade, Philippe Lacoue-Labarthe vai no mesmo sentido de Camus. Cf. Lacoue-Labarthe, 1979, p. 58.

intelectual. Na verdade, quando comparadas, as atitudes de ambos os autores em relação à filosofia de Schopenhauer – e em particular no que se refere à subsequente superação do perfil niilista da metafísica da Vontade, pela exaltação da Vida – parecem ser tão convergentes quanto uma compartilhada iniciação filosófica através da Estética¹². Porém, e pese embora as afinidades que aproximarão Camus de Nietzsche ao longo do tempo, tudo nos leva a julgar, com a própria chancela desse seu texto, que o objectivo de sondar a influência de Schopenhauer em detrimento da nietzscheana contribui de uma forma mais producente para uma exposição do pensamento filosófico do nosso autor.

Como ficou dito anteriormente, mais do que duplicar uma exposição, é meu propósito apresentar neste capítulo as ideias mais destacadas desta primeira meditação estética de Camus, apontando, quando assim se proporcione, para a proximidade com as posições filosóficas de Schopenhauer, sobretudo à luz da relação que essa meditação vai desenvolvendo com a ideia de libertação. Procurando mostrar, como se disse, a irredutibilidade da Música às demais artes, Camus parte de um pressuposto cujo esclarecimento é importante na medida em que é do seu ângulo que toda a tentativa de definição dessa mesma irredutibilidade ganha o seu sentido. O pressuposto em causa é uma concepção genérica da Arte com a qual se torna possível determinar a relação específica que esta última mantém com a Vida.

De acordo com o nosso autor, a natureza da Arte só pode ser compreendida de duas formas, por ele denominadas com as categorias genéricas de “Realismo” e “Idealismo”. Ainda que Camus não ofereça uma indicação precisa nesse sentido, podemos afirmar, confiando na bibliografia por ele consultada para a feitura do seu

¹² Sobre a relação entre Schopenhauer e Nietzsche em torno da temática da Arte, cf., por exemplo, Young, 1992, pp. 25-30 e Nussbaum, 1999, pp. 344-374. Não se tratando de um tema fundamental para a presente investigação, deixo de parte a questão de saber se o Nietzsche de *Die Geburt der Tragödie* subscreve ou não o radical pessimismo schopenhaueriano, assinalando porém que, segundo Camus, é possível oferecer um tal retrato, pouco habitual, do filósofo do eterno retorno (cf. Camus, 2006-2008, I, p. 529).

trabalho¹³, que esta proposta de uma dualidade de concepções se inspira numa passagem do Livro III do tratado de Schopenhauer, *O Mundo como Vontade e Representação*. Digo parcialmente, pois se essas duas concepções não são estabelecidas como tais na sua diferença, e nem sequer surgem os respectivos vocábulos ou derivados, a argumentação de Schopenhauer evoca-as, por um lado, com a crítica do que Camus chama de teoria realista, e, por outro, com a adopção em primeira mão de uma perspectiva inequivocamente idealista.

No seu estudo sobre a Música, Camus procede em jeito de preâmbulo a uma definição do Realismo como a posição que entende a Arte simplesmente como processo de imitação ou reprodução da Natureza ou da Realidade (cf. Camus, 2006-2008, I, p. 523). Este ponto de vista estético afirma-se no essencial, segundo o nosso autor, como o reconhecimento de que o visado pela Arte, o Belo, se encontra dado à partida no Real, cabendo assim ao criador unicamente a tarefa de o reproduzir com os meios à sua disposição – meios estes que, aliás, definem complementarmente a diferença entre as várias formas de Arte, uma ideia que também Schopenhauer refere, ainda que de modo matizado, na obra assinalada (cf. Schopenhauer, 2009, §36, p. 385). A atitude de Camus para com esta posição realista é abertamente crítica, apresentando neste sentido uma primeira objecção, pertinente ainda que rudimentar, que consiste no facto de esse procedimento de pretensa imitação só ser acessível a algumas modalidades da Arte, como por exemplo a Escultura ou a Pintura, ficando excluída, em particular, a Música. Segundo o nosso autor, imitação e inspiração são coisas distintas, e o único que pode haver da Realidade numa composição musical é precisamente uma inspiração desta última pelos sons e harmonias que se encontram naquela.

Desta primeira objecção, Camus passa de forma algo apressada para a afirmação de que, mais do que encontrá-la no

¹³ A versão manuscrita do artigo, como é indicado nas notas da edição crítica das obras completas de Camus, inclui um plano detalhado do estudo que contém uma bibliografia onde se dá conhecimento da consulta do Livro III de *O Mundo como Vontade e Representação I*, justamente aquele onde Schopenhauer desenvolve as ideias para a elaboração da sua concepção de Arte. Cf. em particular o §45 desta obra.

Real, a Beleza é criada ou usufruída por quem a põe nele, enquanto tal. Deste ponto de vista, quando por exemplo qualificamos uma paisagem como bela, o que nela visamos não aparece, para Camus, como uma sua propriedade objectiva, acessível por conseguinte a qualquer um e em qualquer momento. No caso em apreço, quer isto dizer que não é essa paisagem o que em si é belo, mas que a beleza da mesma é-lhe prestada pelo sujeito que a contempla. Nas palavras de Camus, a emoção estética – categoria que, apesar de não ser aprofundada, parece coincidir simplesmente com o que diríamos ser a contemplação de algo belo –, equivale assim a um acto subjectivo de posição, significando isto, à luz da perspectiva do nosso autor, que o objecto em questão estaria em conformidade com uma certa exigência da parte de quem o contempla. Em suma, o Belo de que fala Camus neste caso concreto, por norma dito “belo natural”, acaba por exprimir simplesmente a resposta satisfatória a um apelo inteiramente subjectivo, isto é,

[...] o facto de este aspecto das coisas estar em perfeita concordância com os nossos instintos, com as nossas tendências, com tudo o que constitui a nossa personalidade inconsciente (Camus, 2006-2008, I, p. 523).

No contexto da sua reflexão estética, também Schopenhauer fornece elementos que confirmam um semelhante repúdio da posição segundo a qual a Arte consiste numa mera imitação da Natureza (cf. Schopenhauer, 2009, §45, pp. 445-447), ainda que os argumentos sejam sensivelmente mais elaborados do que os apresentados por Camus, sobretudo em virtude do rigor da teoria metafísica formulada pelo autor alemão. As objecções levantadas pelo filósofo da Vontade são essencialmente duas, ainda que uma delas constitua, em rigor, o prolongamento da mais originária. Para Schopenhauer, quem pretende que a Arte reproduz simplesmente a realidade depara-se de imediato com a questão de saber como pode o artista determinar os objectos a imitar, enquanto belos, na ausência de um critério a partir do qual se possa afirmar esses mesmos objectos como sendo dignos de consideração. A segunda objecção encaminha-se no mesmo sentido: mesmo no caso em que se chegue a afirmar, de forma matizada, que o artista procede à escolha, não de uma só coisa tomada em si como bela, mas de

diversas componentes da realidade cujas belezas parciais seriam posteriormente reunidas de forma artística enquanto uma só e única coisa bela, a mesma questão teima na verdade em reaparecer. A objecção consistiria agora em dizer que o reconhecimento dessas mesmas diversas componentes enquanto belezas parciais pede ainda um tal critério anterior à experiência. Com estas objecções torna-se já palpável o perfil marcadamente idealista da estética schopenhaueriana, concebendo-se nela as diferentes artes como actividades fundadas na contemplação e votadas à comunicação das Ideias eternas, das quais participam, em jeito platónico, as coisas particulares.

Se parece ser possível discernir um consenso inicial entre Camus e Schopenhauer quanto ao facto de o Belo não ser uma qualidade objectiva, coincidindo ambos na crítica à tese realista que assim o pretenderia, uma análise mais atenta das respectivas posições estéticas mostra uma profunda discrepância em relação às propostas, sobretudo no que se poderia dizer ser a tonalidade do Idealismo presente nelas. Sintetizando de algum modo a posição estética idealista de Schopenhauer, podemos dizer que, no contexto da sua inquirição estética, o Belo aparece ora como antecipação, no caso do *connaisseur*, ora como reconhecimento, no caso do criador, de uma só e mesma instância: as Ideias. Na teoria metafísica do filósofo alemão, onde a Vontade é encarada como princípio último e transversal a todos os fenómenos particulares, as Ideias estão posicionadas num plano intermédio, enquanto objectivações imediatas da primeira, afigurando-se os objectos particulares, ao participarem destas últimas, como objectivações mediatas dessa mesma Vontade (cf. Schopenhauer, 2009, §25, pp. 294-296). No contexto da sua teoria metafísica, a Arte afigura-se como uma forma de conhecimento das Ideias entendidas como aquilo que escapa tanto ao Espaço e ao Tempo, estruturas conformadoras do fenoménico – que o filósofo alemão subsumirá, recorrendo à terminologia escolástica, no conceito de *principium individuationis* –, como à relação de causalidade, em suma, um conhecimento sobre o que de essencial e estável há na pluralidade deveniente do mundo

sensível¹⁴. Por conseguinte, partindo do conhecimento dessas Ideias, e visando a comunicação das mesmas, a criação artística, diz Schopenhauer,

[...] arranca o objecto da sua contemplação para fora do curso mundano, e isola-o diante dos seus olhos [e] este objecto particular, que nessa corrente não era senão uma parte minúscula e evanescente, torna-se o representante do todo, um equivalente do que é infinitamente múltiplo no espaço e no tempo [...] (Schopenhauer, 2009, §36, p. 385).

Visando a explanação do tipo específico de idealismo que Camus adopta no artigo em causa, importa assinalar que, recusando categoricamente a ideia de Arte como mera reprodução do Real – ao atribuir a genuína origem do Belo às Ideias, entendidas como substrato permanente do mundo fenoménico –, o idealismo reivindicado pelo filósofo alemão exclui cabalmente qualquer privilégio da irredutibilidade do indivíduo. De acordo com Schopenhauer, o próprio da Arte é tornar o objecto por ela visado em representante de um Todo – esse objecto que, como dirá Camus a propósito deste último autor, é, antes do seu tratamento artístico, uma molécula invisível no rio monótono dos fenómenos (cf. Camus, 2006-2008, I, p. 526). Mas a Arte não procede unicamente a essa transmutação no plano do objecto, ou seja, à conversão da coisa particular em elemento representativo de uma forma ideal: fá-lo também ao nível do sujeito. Como assinala o filósofo alemão, no que se refere ao criador e ao *connaisseur* no campo da Arte, assistimos a uma radical perda de individualidade, de particularidade, à semelhança do que sucede com o objecto concreto que, como ficou dito, se vê elevado a essa totalidade ideal com a qual, em última instância, se confunde. De acordo com Schopenhauer, na Arte

¹⁴ A natureza gnosiológica da Arte em Schopenhauer é bem clara, ainda que se trate de um tipo de conhecimento distinto daquele do entendimento – conhecimento das coisas particulares, que funciona com base na causalidade –, e se inscreva no quadro de uma reflexão mais alargada sobre a libertação do sofrimento. Para a Arte enquanto tipo de conhecimento excepcional, cf. Schopenhauer, 2009, §§34, 36 e 37.

[...] *perdemo-nos* completamente neste objecto, [...] isto é, esquecemos a nossa individualidade e a nossa vontade, e continuamos a subsistir somente como puro sujeito, claro espelho do objecto [...] [não sendo possível] separar aquele que intui daquilo que é intuído, sendo ambos um, estando toda a consciência preenchida e fascinada por uma só imagem intuitiva; [...] é por isso mesmo que aquele que se encontra tomado nesta intuição já não é indivíduo, uma vez que o indivíduo se perdeu justamente nessa intuição: aquele é o *puro sujeito do conhecimento*, sem vontade, sem dor, intemporal (Schopenhauer, 2009, §34, p. 375)¹⁵.

Para Schopenhauer, esta afirmação de uma subjectividade pura, liberta da sua individualidade, da sua empiricidade, implica o apagamento dos interesses e fins particulares da sua vontade particular, subordinada à Vontade em geral, enquanto ser iludido por aquilo a que, recorrendo à tradição da sabedoria hindu, o filósofo alemão considera ser o “véu de Maya”, a falsidade de uma radical diferença e separação entre si e um Ser que é realmente uno, não obstante a multiplicidade fictícia em que ele se espraia, razão de ser precisamente da frustração e do sofrimento que constitui a questão orientadora da teoria metafísica schopenhaueriana. A Arte aparece, deste modo, como o plano de uma actividade literalmente desinteressada, se entendermos o interesse que assalta todas as formas de individualidade, no seu sentido etimológico fundamental, como um estar entre as coisas e um ser como as coisas. Este desinteressar-se, este desprendimento, é precisamente aquilo que de excepcional surge na e pela Arte relativamente ao plano fenoménico, onde a individualidade se afirma de modo solipsista – e, de um ponto de vista ético, egoísta –, em contraposição a todos os outros seres. Um tal apagamento dos interesses e fins particulares é a virtude que Schopenhauer reconhece à Arte, uma virtude de carácter essencialmente paliativo, porquanto se assume como um calmante da Vontade cuja unicidade não reconhecida dá origem à dor, apesar de, como acabará por admitir, mais do que nos libertar

¹⁵ Para Schopenhauer, o não reconhecimento dos desejos particulares dos seres individuais enquanto manifestações de uma só e mesma Vontade que age em toda a realidade é origem da frustração e do sofrimento da existência dos mesmos, posto que a satisfação de cada desejo não alcança a satisfação definitiva de um querer que, na verdade, é indefinida e inexoravelmente renovado.

definitivamente, esteja à nossa disposição somente como uma consolação provisória (cf. Schopenhauer, 2009, §52, p. 519)¹⁶.

Seguindo no essencial a crítica schopenhaueriana da concepção da Arte como reprodução da realidade, Camus atenta por sua vez, e mesmo que de uma forma menos circunstanciada, no outro pólo da controvérsia, identificado como a concepção de Arte alternativa à primeira. Este ponto da sua argumentação levanta notórias dificuldades de compreensão quando cotejamos algumas passagens do texto. Relativamente ao Idealismo em Arte, encontramos no estudo de Camus aquilo que também parece ser uma rejeição idêntica em vigor à anterior. Mas esta recusa tem como objecto específico uma certa variante da concepção estética idealista, nomeadamente o que poderíamos designar como um “idealismo edificante”. Segundo o nosso autor, uma posição estética dita idealista será a única admissível, mas unicamente caso se afigure como oposição ao Realismo, ou seja, caso afirme a existência de uma insanável distância entre a Arte e o Real, orientando-se para algo que transcende este último. Este parecia ser de facto o caso da estética schopenhaueriana, onde, como vimos, tanto a criação como a contemplação artísticas se encontram voltadas para as Ideias enquanto instâncias supra-fenoménicas. Mas, como alerta Camus, a perspectiva idealista em Arte deixa de ser válida a partir do momento em que degenera numa teoria moral, “[...] à custa de querer dar exemplos salutareos, respeitáveis e destinados a serem imitados” (Camus, 2006-2008, I, p. 523). Apesar de ao longo do texto não haver indicações nesse sentido, poderíamos seguramente assinalar como exemplo de uma tal atitude a afirmação platónica, presente em *A República*, segundo a qual a poesia admitida na cidade dos filósofos não deve oferecer imagens desapropriadas dos deuses, sob pena de exercer uma influência nefasta sobre os seus guardiões (Platão, 1996, 377e4-6)¹⁷.

Contudo, esta posição de Camus, aparentemente segura no seu propósito, acaba por se manifestar como dúbia à medida que

¹⁶ Schopenhauer acabará por encontrar no modelo da ascese a verdadeira e eficaz forma de supressão desse querer-viver originário.

¹⁷ De resto, podemos antecipar já aqui a crítica que Camus fará, cerca de vinte anos depois, ao realismo socialista, e nomeadamente à submissão da Arte a ditames a ela extrínsecos.

avancamos no texto. No momento em que procura definir a especificidade da Música, Camus parece com efeito cair em contradição ao afirmar que, “[...] tendo a possibilidade de viver num mundo mais puro, isento de pequenez, feito para ele, criado por ele, o homem esquecerá os seus *desejos grosseiros* e os seus *apetites ignóbeis*” (Camus, 2006-2008, I, p. 536). Poderá haver outra denominação para esta finalidade da Arte que não a de moral ou edificante? Seja como for, independentemente do que parece ser uma queda no próprio idealismo criticado, mais do que manter-se num ponto intermédio entre Realismo e Idealismo, atitude típica dos escritos posteriores, a visão de Camus adopta um perfil originariamente idealista – na medida em que afirma a Arte como radicalmente oposta ao Real –, mas, em contraposição a Schopenhauer, uma espécie de idealismo romântico, entendendo esta expressão na acepção mais popular e corrente dos termos utilizados. Como assinala o nosso autor sem deixar margem dúvidas quanto à razão de ser desta qualificação, a Arte é a expressão do Ideal considerado enquanto algo contraposto ao Real, mas esse Ideal que a Arte se presta a fixar deve ser entendido como “a objectivação das coisas tal como elas deveriam ser *para nós*”, aparecendo ela assim como algo de “essencialmente *pessoal* e *original*” (Camus, 2006-2008, I, pp. 523-524, os sublinhados são meus). O que está em causa para Camus nesta definição não é tanto a negação de uma dimensão essencialmente normativa, na verdade inerente à Arte – porquanto introduz um dever ser mais elevado, em sentido espiritual, do que aquilo que é –, mas a rejeição de algo como uma despersonalização dessa mesma dimensão com a qual o indivíduo, entendido integralmente nas suas aspirações e desejos mais próprios, se vê subsumido num padrão imposto exteriormente, ao qual se procura moldá-lo. Mas a haver algo que se comprove cabalmente é que, se a Arte leva segundo Schopenhauer à conversão da individualidade em pura subjectividade cognitiva, o Idealismo de tonalidade romântica que Camus parece advogar no texto desemboca, inversamente, e apesar das ambiguidades assinaladas, numa taxativa exaltação do indivíduo e da sua unicidade entendida, como já se disse, de uma forma íntegra pela consideração das suas tendências mais íntimas e secretas. O que nos leva a dizer, com o próprio autor, que a Arte se define como essa

chave “[...] que abre as portas de um mundo, inacessível por outros meios, onde tudo seria belo e perfeito, definidas a beleza e a perfeição *em relação a cada um de nós*” (Camus, 2006-2008, I, p. 527, o sublinhado é meu).

Com este perfil idealista matizado num sentido quase adolescente, sob cuja luz se confunde o ideal com os desejos e caprichos individuais, uma tal aspiração a essa esfera afortunadamente distanciada do mundo encarado como sofrimento é o que Camus dá também a entender sob forma ficcional, pela mesma época, num breve conto cuja personagem principal mostra algumas afinidades com o Zaratustra nietzscheano. Nele, a palavra cabe a um profeta louco que afirma terem os homens criado a Arte enquanto faculdade de esquecimento (cf. Camus, 2006-2008, I, pp. 941-947). Como podemos confirmar pelo que precede, se o esquecimento constitui a finalidade última da Arte, o objecto deste último não é, no entanto, a individualidade própria de quem com ela se relaciona, mas antes o mundo miserável em que vagueia. Se Schopenhauer considera a Arte como uma modalidade de libertação da dor e frustração inerentes ao querer-viver, afirmando que tanto o artista como o *connaisseur* acedem nela ao que de imutável e universal há no devir perpétuo do mundo fenoménico, a posição camusiana, ao reiterar também o carácter paliativo da Arte, fá-lo de uma forma diametralmente oposta. Com efeito, contrariamente a Schopenhauer, Camus dirá que, sendo “[...] criação de um mundo de Sonho, suficientemente sedutor para nos ocultar o mundo em que vivemos e todos os seus horrores” (Camus, 2006-2008, I, p. 524)¹⁸, a Arte tem em vista a satisfação do que fora definido como a personalidade inconsciente de cada um. Deste modo, a salvação pela Arte, como efectiva libertação de uma existência enraizada no sofrimento, mais do que diluir as aspirações individuais como método para essa libertação, acabaria por traduzir, em última instância, a irredutível individualidade de cada um.

¹⁸ A convocação da instância do sonho, na Arte, inspira-se claramente nas análises de Nietzsche logo no começo de *Die Geburt der Tragödie*, onde o filósofo alemão considera o instinto apolíneo, associado às artes plásticas, como estando orientado para o sonho e para a medida, em contraposição ao domínio da embriaguez e da desmesura veiculadas pelo instinto dionísíaco.

Da evasão musical à melodia do mundo. À luz desta concepção de Arte onde a particularidade do indivíduo reveste uma importância determinante, impõe-se agora saber de que modo Camus estabelece o carácter específico da Música, nomeadamente a sua maior completude relativamente às restantes. Uma vez mais, trata-se de uma tese também advogada por Schopenhauer.

Como bem reconhece o nosso autor no decurso do seu artigo, para este filósofo alemão, a Música nem sequer chega a ser superior às restantes artes, estando ela à margem da hierarquia das mesmas, constituindo o seu domínio um mundo à parte (cf. Camus. 2006-2008, I, p. 527). No Livro III de *O Mundo como Vontade e Representação*, Schopenhauer argumenta, no quadro da sua teoria metafísica da Vontade, que se as diversas artes partilham uma comum origem e uma comum finalidade, procedendo sempre através da reprodução de objectos particulares, o estatuto ímpar da Música decorre do facto de ela ser “completamente independente do mundo fenoménico”, ou seja, de o ignorar “absolutamente e [de que] poderia, por assim dizer, subsistir mesmo que o mundo não existisse: o que não se pode dizer das outras artes” (Schopenhauer, 2009, §52, p. 503). Com efeito, de acordo com o filósofo alemão, a Música configura uma réplica ou cópia imediata, sem interposição de objectos particulares, desse princípio último da realidade que é a Vontade, o que a coloca ao nível das próprias Ideias, também elas entendidas como objectivações, desta feita imediatas, desse mesmo fundamento.

Ora, o principal argumento camusiano a favor da especificidade da Música encontra-se muito próximo do apresentado por Schopenhauer, apesar de Camus não reivindicar os elementos constitutivos da teoria metafísica da Vontade do filósofo alemão. De facto, é também para Camus o afastamento do plano fenoménico o que faculta à Música a sua extrema singularidade, já que, contrariamente à Pintura e à Escultura, nela não existe qualquer tipo forma tangível, da ordem da fenomenalidade. De acordo com o nosso autor, a hierarquização passível de ser estabelecida entre as diferentes artes deve ter como base diferenças de grau e de meio relativas a esse plano material, algo que não obsta a que todas partilhem de uma mesma finalidade: a “[...] aspiração do espírito

humano rumo a um mundo melhor de esquecimento e de sonho” (Camus, 2006-2008, I, p. 539). Para Camus, com esta finalidade propriamente metafísica – porquanto relacionada com uma forma de compreensão do sentido da Vida –, todas as artes tendem para uma outra, que se poderia dizer de ordem técnica: a consecução de harmonia. As referidas diferenças de grau e de meio teriam justamente que ver com a forma pela qual cada arte acede a esse mesmo fim técnico. Se, como diz Camus, a Pintura está orientada para alcançar a harmonia das cores, e a Escultura procura fazer o mesmo quanto às formas, só na Música chega a harmonia realmente a um maior grau de perfeição e de completude, em virtude dessa sua autonomia relativamente ao plano da materialidade – ao estar baseada num plano aritmético –, obstáculo na verdade insuperável, segundo as palavras do nosso autor, para a procura de harmonia através de meios integralmente materiais (cf. Camus, 2006-2008, I, p. 538). Aquilo que leva Camus a reconhecer à Música o mérito de exprimir a perfeição, como ele próprio diz, de uma forma ligeira e sem qualquer necessidade de esforço (cf. Camus, 2006-2008, I, p. 534), é assim este distanciamento do plano da materialidade, ou seja, a sua pura idealidade. Este facto coloca-a, portanto, na posição mais adequada para realizar aquela que é – apesar de todas as diferenças que entre elas medeiam – o comum impulso original das diversas artes: uma só e mesma a aspiração a um mundo de sonho ou de esquecimento.

Ora, o que esta primeira reflexão de Camus em torno da Arte e da Música acaba por deslindar é um aspecto verdadeiramente decisivo, que não mais deixará de se repercutir ao longo da sua obra: a identificação de uma espécie de necessidade ou exigência propriamente metafísicas que se confundem, neste momento exacto da sua reflexão, com o que ele pensa ser um plano espiritual, e cuja satisfação será oferecida pela Arte entendida precisamente como forma de evasão desse mundo real cuja miséria está fundada, segundo as palavras do autor, numa excessiva materialidade (cf. Camus, 2006-2008, I, p. 537)¹⁹. Como já se indicou no começo do

¹⁹ Podemos afirmar, com efeito, que esta exigência, que adquire diversas formulações no pensamento de Camus, constitui uma espécie de estrutura antropológica fundamental, como reza a própria afirmação presente no ensaio

capítulo, Camus parece concordar inteiramente com a visão pessimista inerente à metafísica de Schopenhauer, ao também considerar o mundo real como estéril e frustrante. A procura de um outro mundo, onde tudo seria belo e perfeito, um mundo de essência espiritual, incognoscível, ideal, mais puro, a busca de uma vida mais sedutora, todas estas expressões ilustram de facto uma só e mesma instância que é essa exigência ou aspiração humana fundamental, enunciada em outras tantas expressões: ocultar o mundo em que vivemos e todos os seus horrores, o êxtase que nos permite esquecer o Mundo de Sofrimento, o afastamento de tudo o que há de perturbante e de ignóbil na nossa existência, a abolição de qualquer sensação de presente, etc. O idealismo camusiano de que temos vindo a falar torna-se de facto bem notório na própria terminologia utilizada. O que o atesta não é somente a convocação de maiúsculas, que revelam uma reverência para com abstrações ou generalizações desligadas do Real. Esse idealismo torna-se palpável sobretudo pela oposição, transversal a todo o texto, entre um plano caracterizado como material, associado à dimensão da dor, e outro propriamente espiritual, ao qual a Arte dá precisamente acesso e em vista do qual ela se torna, para o indivíduo, num meio de libertação. Neste quadro, a Música aparece particularmente como o filtro mais eficaz para a consecução dessa ebriedade e desse êxtase, de ordem porventura mais idílico do que ideal, que, segundo o nosso autor, nos pode ajudar

[...] a esquecer tudo o que há de perturbante e de ignóbil na nossa existência [e] chegar à bela «ingenuidade antiga» constituída [...] pela faculdade de mergulhar no sonho para esquecer o presente (Camus, 2006-2008, I, p. 537).

Mas, como reconhecerá o próprio Camus, o visado pela Arte, esse mundo de Sonho, quando entendido correlativamente, implica necessariamente um despertar, o que concomitantemente qualifica a ebriedade e evasão, por ela fornecidas, como efémeras ou não permanentes, na esteira justamente do que o próprio Schopenhauer já avançara em *O Mundo como Vontade e Representação*, ao

sobre o absurdo, de 1942: “[...] este desejo desvairado de clareza cujo apelo ressoa no mais profundo do homem” (Camus, 2006-2008, I, p. 233).

apontar para o modelo do asceta enquanto único paradigma autêntico da negação do querer-viver. Ora, é justamente no manuscrito “A Arte na Comunhão” que podemos reconhecer desde logo os primeiros sinais de uma insatisfação relativamente a esta ideia de Arte e às insuficiências de que padece a visão oferecida em «Sobre a Música», pelos quais Camus parece seguir, uma vez mais, os passos de um mestre porventura inconfessado.

Como ficou dito, o manuscrito de 1933 retoma as ideias fundamentais do estudo sobre a Música, mas contribui com um momento conclusivo de questionamento das mesmas. A primeira parte do manuscrito reforça a ideia anteriormente avançada da Arte como uma espécie de ecrã ou prisma interposto entre a Vida e a consciência, que Camus caracteriza como “feliz”, e que conduz, como ele refere, ao “sentimento confuso de uma libertação” (Camus, 2006-2008, I, p. 526). Além desta concepção da Arte como evasão de um mundo sofredor, o texto reitera a hierarquia previamente estabelecida entre as diversas artes, em cujo cimo estaria a Música, reafirmando Camus a perfeição e completude da mesma, mas desta feita complementando a exposição com o recurso a exemplos concretos do domínio musical, entre os quais se destaca, para além das referências a Bach, Mozart e Chopin, uma análise do prelúdio de *Tristão e Isolda* de Wagner. Ora, apesar das *nuances* assim introduzidas, esta primeira parte desemboca na mesma tese central, previamente defendida, a saber: que

a música é a arte mais perfeita [e que] mais do que qualquer outra, ela mostrou-nos a Arte pairando acima da vida [ainda que] todas as Artes se identificam numa mesma aspiração: é necessário ignorar a vida (Camus, 2006-2008, I, p. 964).

No entanto, a secção do texto mais interessante vem a seguir a esta exposição de conteúdos oriundos de «Sobre a Música», tendo ela por título “Conclusão”, e paradoxalmente, pois, como veremos, mais do que um ponto de chegada, o artigo em causa anuncia inversamente um verdadeiro ponto de partida. Os quatro parágrafos que a compõem dão a entender que se trata de uma meditação independente da exposição anterior, uma vez que, como explica o próprio autor, a falta de unidade de que esta última sofre aparece-

lhe no momento de releitura dessas mesmas páginas. Apesar de não o parecer à primeira vista, a referência camusiana ao facto de o texto prévio ter sido redigido “[...] a partir do espectáculo da vida e do desgosto que ela despertava na alma do adolescente” (Camus, 2006-2008, I, p. 966) não é de todo inócua, sendo precisamente esse idealismo anteriormente caracterizado como juvenil ou adolescente, transversal a «Sobre a Música» e às primeiras páginas deste manuscrito, o que agora é definitivamente colocado em questão.

Segundo a perspectiva apresentada por Camus na conclusão do manuscrito, o erro da posição até então defendida tem que ver com o facto de que, se a Arte consiste num “desvio” relativamente à Vida – sendo esta última o que dá validade à promessa artística –, pressupõe, sempre e necessariamente, esse algo de que ela mesma pretende ser esquecimento. Por outras palavras, é em referência à Vida, ainda que negativamente, que a Arte se afirma na sua essência. Segundo o nosso autor, essa ligação à Vida é tão incontornável quanto o despertar o é efectivamente para o Sonho. O termo utilizado por Camus para descrever essa mesma relação é, aliás, muito sugestivo, derivando da própria terminologia técnica da Arte: “*repoussoir*”. Significando literalmente um “empurrar para trás”, trata-se de um recurso utilizado em Pintura que consiste em colocar um determinado objecto no primeiro plano do quadro com vista a potenciar a ilusão da profundidade. Ora, segundo Camus, seria este efeito justamente o que a Arte exerceria no domínio da Vida, atribuindo, como ficou dito, uma profundidade que, pese reconhecida como ilusória ou artificial, potenciaría o resultado da mesma em termos de sentido. Curiosamente, a análise de Schopenhauer em torno da excepcionalidade da Música apresenta similaridades com esta ideia de uma função de potenciação ou maximização de sentido, ao dizer que, no que se refere ao caso concreto de uma composição musical, a relação íntima que a Arte mantém com o fundo último da Realidade explica

[...] que quando se toca uma música apropriada a uma qualquer cena, acção, acontecimento ou meio, [essa música] parece-nos revelar o seu sentido mais profundo e apresentar-se como o seu comentário mais exacto e mais evidente (Schopenhauer, 2009, § 52, p. 511).

Além desta reconsideração da relação entre Arte e Vida, nomeadamente o facto de a primeira não consistir numa ignorância da segunda, porquanto a pressupõe sempre como referente primário, há uma consequência que adquire particular relevância. Com efeito, é neste momento conclusivo do manuscrito que Camus se confronta com outro motivo que não mais abandonará a sua obra posterior, não só como conteúdo de reflexão, mas sobretudo como método ou procedimento de exercício filosófico. Paralelamente ao que vimos ser uma necessidade metafísica inata ao homem, reformulada agora neste texto com o nome de “necessidade de unidade”, o nosso autor reconhece, a partir da referida correlação Arte-Vida, a presença de certas “dualidades cujos termos são irreconciliáveis”, o que revela “uma espécie de ritmo binário, insistente e despótico, [que] reina na vida e nas ideias, [e] que pode suscitar, não só lassidão, como desespero” (Camus, 2006-2008, I, p. 966). Se, como apontava certamente Jacqueline Lévi-Valensi, o texto «A Casa Mourisca», datado também de 1933, dava conta de uma reflexão tácita sobre a dualidade de luz e sombra que antecipava o pensamento tensional caracteristicamente camusiano (Cf. Camus, 2006-2008, I, p. XIX), o manuscrito de que temos vindo a falar torna essa mesma reflexão mais ostensiva. No entanto, não se pode deixar de assinalar que, ocorrendo esse motivo explicitamente, Camus acaba por não tomar ainda plena consciência de toda a relevância da descoberta – o que no fundo caracteriza este texto precisamente como texto de juventude –, ao não se lhe impor decisivamente a impossibilidade de solucionar esse ritmo binário que perpassa tanto o pensar como o viver, afirmando o nosso autor, precisamente neste sentido, a necessidade de “[...] dissipar a todo o custo a insistente dualidade, nem que fosse através de um acto de fé” (*ibidem*). E será justamente o conhecimento desta impossibilidade o que determinará os contornos fundamentais do pensar filosófico de Camus.

Considerações finais. Recolhendo os resultados mais significativos aos quais conduziu a presente exposição, e discernindo os pontos mais problemáticos que se lhe apresentam, vemos que entre «Sobre

a Música» e «A Arte na Comunhão» se delineia o primeiro momento de reflexão filosófica da obra camusiana a propósito de uma inquirição sobre a natureza da Arte e a sua relação com a Vida. Como ficou esclarecido, Camus reconhece à Arte, na esteira de Schopenhauer, uma finalidade terapêutica ao considerá-la como meio de acesso a um mundo de essência espiritual, consistindo este mesmo acesso num processo de evasão do sofrimento do mundo real. Vimos que essa capacidade libertadora da Arte coincide com um modo de satisfação dos desejos mais originários do indivíduo, ou seja, daquilo que, não sendo para ele, deveria ser. Na verdade, a ideia de uma necessidade metafísica – que o nosso autor situa na base mesma da Arte – só se pode compreender neste plano individual. Dito de outro modo, se o homem é considerado genericamente como “[...] esse maníaco da Unidade [que] traz consigo uma necessidade de coerência” (Camus, 2006-2008, I, p. 964), não nos devemos esquecer que a Unidade apetecida toma todo o seu sentido no quadro da individualidade intransmissível. Com efeito, é à luz desta ideia que se deve compreender a defesa camusiana de uma concepção de Arte inteiramente pessoal e original, à medida dos desejos e aspirações individuais. Mas é isto o que também levanta uma primeira dificuldade de peso nesta concepção estética de juventude. Contrariamente à filosofia de Schopenhauer, onde são as Ideias, enquanto suportes imutáveis e eternos do mundo fenoménico, as próprias condições de possibilidade do reconhecimento e da comunicação da Beleza – ou seja, de uma universalidade que, estando acima das respectivas particularidades, reúne o criador e o contemplador numa mesma comunidade de sentido –, a posição estética camusiana de juventude parece encaminhar-se para a afirmação de uma Beleza tão circunstancial quanto sujeita a critérios de ordem desiderativa e inconsciente, algo que obsta, por conseguinte, a reconhecer uma tal universalidade na ordem do estético. Além do mais, no que diz respeito à Música em particular, cabe do mesmo modo a possibilidade de questionar se ela se encontra de facto assim tão distante da fenomenalidade. Não se trata de destacar somente a sua dependência relativamente a factores tais como os instrumentos, os intérpretes e mesmo o som entendido, não de forma etérea, mas propriamente material – de que dá conta precisamente a acústica –,

mas, concretamente, a relação íntima que a Música tem com o tempo, inescapável forma do fenoménico. Camus chega na verdade a alertar para o facto de uma composição musical poder ser considerada como um monumento, à semelhança de um quadro ou de uma escultura, por possuir uma individualidade própria, apesar da multiplicidade de elementos que a compõem. Contudo, o que o nosso autor não tem em conta é que, à semelhança do que parece ser o caso da obra literária, uma composição musical possui uma individualidade que não se encontra dada à partida como todo, mas que se vai delineando e constituindo temporalmente com começo, meio e fim, cabendo então esse olhar sintético, de conjunto, exclusivamente no termo do total desdobramento da mesma. Por outras palavras, esse mundo de Sonho ao qual a Música supostamente dá acesso está já irremediavelmente condicionado por um tempo que se conta e que sugere necessariamente um despertar, tal como a pena lançada no ar não alcança com a sua extrema e graciosa leveza fugir aos ditames da gravidade.

Apesar de haver outras dificuldades, paralelamente a estas duas, relativas sobretudo ao plano da exposição – pela afirmação de ideias cuja argumentação não é completa ou chega mesmo a ser contraditória –, estes textos de juventude permitem-nos compreender em boa medida a orientação dos posteriores, nomeadamente a nível filosófico. Sobressai neste sentido a existência de uma certa preferência do jovem Camus pelas filosofias críticas do racionalismo, as quais, como se assinalou, outorgam um notório privilégio à Arte enquanto discurso alternativo de conhecimento da Realidade. Este aspecto desponta no outro objectivo que Camus associara ao de mostrar a Música como a arte mais perfeita e completa, a saber: o facto de esta última arte, como ele próprio diz, não sofrer ou padecer da Razão, ou seja, a necessidade de senti-la mais do que compreendê-la. De novo, a inspiração de Schopenhauer, filósofo da Vida e dos limites do discurso conceptual, afirma-se claramente, dizendo o filósofo alemão que a melodia

[...] ilustra toda a emoção, todo o esforço, todo o movimento da vontade, em suma, tudo aquilo que a razão subsume sob o conceito extenso e negativo de sentimento e que não consegue conter nas suas abstracções

[...] [sendo este o motivo pelo qual] sempre se disse que a música era a linguagem do sentimento e da paixão, tal como as palavras são a linguagem da razão (Schopenhauer, 2009, §52, pp. 506-507).

O vocábulo algo enigmático de “Comunhão”, presente no título do manuscrito camusiano que temos vindo a abordar, acabaria na verdade por dar conta desse movimento de ordem sentimental próprio da Arte, em radical contraposição à atitude própria do discurso racional. E não é por mero acaso que sublinhei precisamente a relação conflituosa que se afirma já entre o jovem Camus e uma figura, vaga e genérica, é certo, da Razão, um dos temas mais determinantes na futura obra do autor franco-argelino.

Artigo recebido em 16.07.2013, aprovado em 16.01.2014

Referências

- CAMUS, Albert. *Œuvres Complètes*. Direcção de Jacqueline Lévi-Valensi *et al.* Paris : Gallimard, 4 vol., 2006-2008.
- GUERIN, Jean-Yves *et. al.* *Dictionnaire Albert Camus*. Paris: Robert Laffont, 2009.
- JASPERS, Karl. *Nietzsche. Introduction à sa philosophie*. Trad. Henri Niel, Paris: Gallimard, 1950.
- KIERKEGAARD, Søren. *La maladie à la mort. Un exposé psychologique chrétien pour l'édification et le réveil, Œuvres Complètes*. Trad. Paul-Henri Tisseau e Else-Marie Jacquet-Tisseau, Tome XVI, Paris : Éditions de l'Orante, 1971.
- LACOEUE-LABARTHE, Philippe. «Le détour», in *Le sujet de la philosophie (Typographies I)*. Paris : Aubier Flammarion, 1979,
- LUKÁCS, György. *El asalto a la Razón*. Trad. Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- NIETZSCHE, Friedrich. *The Birth of Tragedy and Other Writings*. Trad. Ronald Speirs. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

- NUSSBAUM, Martha. «Nietzsche, Schopenhauer, and Dionysus», in Christopher Janaway (ed.). *The Cambridge Companion to Schopenhauer*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- ONFRAY, Michel. *L'Ordre Libertaire. La vie philosophique d'Albert Camus*. Paris : Flammarion, 2012.
- PASCAL, Blaise. *Pensées*. Paris : Flammarion, 2005.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: FCG, 1996.
- RIBEIRO DOS SANTOS, Leonel. O Retorno ao Mito. Nietzsche, a Música e a Tragédia. *Philosophica*, n.º 1, 1993.
- ROSSET, Clément. *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Le Monde comme volonté et représentation I*. Trad. Christian Sommer et al. Paris : Gallimard, 2009.
- _____, Arthur. *Parerga und Paralipomena. Short Philosophical Essays II*. Trad. E. F. J. Payne. Oxford : Clarendon Press, 1974.
- ST. AUBYN, F.C. A Note on Nietzsche and Camus. *Comparative Literature*, vol. 20, n.º 2, 1968.
- STIRNER, Max. *O Único e a sua Propriedade*. Trad. João Barrento. Lisboa: Antígona, 2004.
- VIALLANEIX, Paul. *Le premier Camus*. Paris : Gallimard, 1973.
- WEYEMBERGH, Maurice. Camus et Nietzsche: évolution d'une affinité, in *Albert Camus 1980*. Raymond Gay-Crosier (ed.). Florida: University Press of Florida, 1980.
- YOUNG, Julian. *Nietzsche's Philosophy of Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.